



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사 학위논문

앙리 뒤티외(Henri Dutilleux)의
「Au gré des ondes」작품분석 연구

2020 년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

이 보 라

요약(국문초록)

20세기 프랑스를 대표하는 작곡가 뒤티외(Henri Dutilleux, 1916-2013)는 당시 주류를 이루던 12음 기법과 전음렬주의의 경향을 따르지 않고 자신만의 독자적인 양식을 구축했다. 그의 독자적 음악 어법은 이전 시대 양식의 답습부터 시작해 점진적이고 명확하게 발전했다. 뒤티외의 작품 활동시기는 로마대상을 수상했던 1938년부터 시작되며 양식적 변화에 따라 초기, 중기, 후기로 나눌 수 있다. 초기는 신고전주의와 이전 양식 답습, 중기는 대규모 형식과 성장적 발전기법(progressive growth), 부채꼴 작법(fan-shaped phrases) 등의 새로운 시도, 후기는 독자적 음악 어법의 정착과 시각적 요소의 발전이 특징적으로 나타난다. 본 논문은 뒤티외의 초기 피아노 작품인 모음곡 <파도로부터>(Au gré des ondes, 1946)의 분석을 통해 작품 안에서 나타나는 특징과 뒤티외의 음악적 시도를 탐구함으로써 후기 작품에서 발현될 작곡 양식의 가장 기초가 되는 요소들, 배아를 발견해낼 것이다.

뒤티외의 작곡 초기시기인 1938년부터 1947년, 그는 프랑스 국영 라디오에서 음악 감독으로 재직 중이었다. 모음곡 <파도로부터>는 라디오 막간곡으로 사용하기 위한 실용적인 목적으로 작곡되었으며 자장가 전주곡 (“Prelude en berceuse”), 탭 댄스(“Claquettes”), 즉흥곡 (“Improvisation”), 무궁동 (“Mouvement perpetuel”), 바흐를 경외하며 (“Hommage à Bach”), 연습곡(“Etude”) 총 여섯 개의 곡으로 구성되어 있다. 이 작품은 신고전주의적 특징과 바흐의 작품을 오마주 하는 등 전통적 양식의 답습을 보이지만 그 안에서 그의 음악적 시도들과 함께 음악 어법의 기초가 되는 요소들이 나타난다. 본 논문에서는

형식, 화성, 음향의 세 가지 관점에서 작품을 분석하여 악곡에서 나타나는 특징을 연구하였다.

형식적으로 6개의 악곡들은 2부분형식과 3부분형식으로 작곡되었으며 분명하게 구분되는 두 부분을 갖는다. 한 부분은 조성에 기반하고 있으며 다른 한 부분은 무조적인 특징이 나타나, 두 부분이 조성적으로 대비를 이루며 분명하게 구분된다. 무조적인 특징이 나타나는 부분에서는 반음 교대, 3온음 도약, 반음계적 진행, 불협화음의 사용 등을 통해 보다 현대적인 화성감을 나타냈다. 제 3곡과 제 4곡은 주제와 변형이 사용된 3부분형식이며, 제 6곡은 론도 형식의 특징을 갖는 3부분형식이다. 뒤티외는 제 6곡에서 모노포니 주제로 제시된 A부분에 반음계적 반주를 추가해 A'로 변형하고, A'의 짜임새를 변형시켜 폴리포니적 형태의 A''로 변형했다.

화성적으로는 조성에 기반을 두고 있지만 그 안에서 무조적인 요소들을 추가해 다양한 방법으로 감각적인 화성법을 나타냈다. 3화음의 3음에서 반음을 교대로 사용해 단조와 장조 사이를 흐렸으며 비화성음을 강박에 사용해 조성을 모호하게 만들었다. 반음 관계에 있는 중심음을 양손 성부에서 동시에 사용해 반음계적 화성을 형성함과 동시에 복조성적인 특징을 나타냈다. 또한 중지감을 약화 시키기 위해 완전 중지의 틀 위에 다른 화음을 추가했으며, 중지 화음의 3음을 변형시켜 모호한 화성을 나타냈고, 중지 직전에 반감화음을 사용했다. 마지막으로, 화성과 악구의 길이를 연결시키는 시도가 나타난다. 조성적인 부분에서는 4마디나 8마디 단위로 묶이는 규칙적인 악구가 사용됐고 무조적인 부분에서는 5마디나 9마디 단위의 불규칙적인 악구가 사용됐다.

음향적으로는 다양한 선법과 이국적인 음계를 장·단음계와 혼합시켜 새로운 음향을 만들어냈다. 제 1곡에서는 B 로크리안 선법과 아라베스크 음형, 제 3곡에서는 D 도리안 선법과 8음음계, 제 5곡에서는 온음음계를 사용해 다채롭고 새로운 음향을 실현시켰다. 제 6곡에서는 울림에 대한 뒤틀의 관심이 드러나는데, 왼손에서 완전 5도를 연주한 후 다음 박자에 오른손에서 3음을 연주해 잔향을 이용한 3화음 울림을 만들어내는 실험을 했다. 제 4곡에서는 동기에 따라 다른 음역대를 사용하고 A부분과 B부분의 음역을 달리함으로써 피아노의 울림과 음역을 이용한 음향적 효과를 나타냈다. 또한 뒤틀의는 각 성부마다 다른 리듬을 부여하여 성부를 음향적으로 분명히 분리하였고, 호모포니적 부분에서 모든 성부를 대등하게 연주하라는 지시어를 사용해 모순되는 대위법적 성격을 부여하며 이색적인 음향을 만들어냈다.

모음곡 <파도로부터>는 명확한 형식과 규칙적인 악구, 간결한 리듬 등으로 신고전주의적 특징이 나타나는 동시에 형식, 화성, 음향적인 부분에서 뒤틀의의 다양한 시도가 나타난다. 이 시도들은 뒤틀의의 음악적 관심을 나타내며 그의 음악 어법에서 가장 기초가 되는 요소들이 된다. 이후, 이 곡에서 드러난 요소들은 발전된 형태로 그의 작품 속에서 발견되며 뒤틀의는 이것에 본인의 새로운 작곡 양식을 결합시켜 독자적인 음악 어법을 이룩한다.

.....

주요어 : 앙리 뒤틀의, **Henri Dutilleux, Au gré des ondes, 파도로부터, 모음곡, 신고전주의, 초기작품**

학 번 : 2018-24447

목 차

I. 서론.....	1
II. 본론	5
1. Henri Dutilleux	5
1-1. 생애	6
1-2. 음악적특징	11
1) 신고전주의	11
2) 성장적 발전기법	15
3) 공명	19
4) 회화와의 연관성	22
2. 「Au gré des ondes」 (1946).....	26
2-1. 형식	28
2-2. 화성	42
2-3. 음향	48
II. 결론	59

참고문헌	61
Abstract	64

악보 목차

악보 1. 제 6곡 "Toccata"(위) 마디1-5, 제 6곡 "Etude"(아래) 마디1-4.....	13
악보2. <i>Bergerie</i> 마디1-10.....	14
악보 3-1. Piano Sonata op. 1 3 rd mov. 마디 28-39.....	18
악보 3-2. Piano Sonata op. 1, 3 rd mov. 마디 58-69.....	18
악보 4. Piano Sonata Op. 1, 1 st mov. 마디 109-110.....	20
악보 5. <i>Figures de resonances</i> 마디 1-3.....	21
악보 6-1. Piano Sonata op. 1, 3 rd mov. 마디 20-22.....	22
악보 6-2. Piano Sonata op. 1, 3 rd mov. 마디 348-355.....	22
악보 7. <i>L'arbre des songes</i> 마디 1-9.....	25
악보 8-1. <i>Métaboles</i> p.47.....	25
악보 8-2. Cello Concerto "Tout un monde lointain" 4 th mov. 마디 42-49.....	26
악보 9-1. "Prelude en berceuse" 마디 1-4.....	30
악보 9-2. "Prelude en berceuse" 마디 15-18.....	30
악보 10. "Prelude en berceuse" 마디 37-44.....	32

악보 11-1. Piano Sonata op. 1, 1 st mov. 마디 64-67	32
악보 11-2. Piano Sonata op. 1, 2 nd mov. 마디 42-51	32
악보 12. “Claquettes” 마디 1-3	33
악보 13-1. “Claquettes” 마디 23-26	34
악보 13-2. “Mouvement perpetuel” 마디 24-29	34
악보 13-3. Piano Sonata op. 1, 1 st mov. 마디 111-113	35
악보 14. “Mouvement perpetuel” 마디 1-5	35
악보 15-1. “Improvisation” 마디 1-12	37
악보 15-2. “Improvisation” 마디 13-24	37
악보 15-3. “Improvisation” 마디 31-48	38
악보 16-1. “Etude” 마디 1-4	39
악보 16-2. “Etude” 마디 33-36	39
악보 16-3. “Etude” 마디 76-79	39
악보 17-1. J.S. Bach – “Prelude and Fugue No. 1” 중 Prelude 마디 1-5	40
악보 17-2. “Hommage à Bach” 마디 1-6	41
악보 18. “Hommage à Bach” 마디 43-45	42

악보 19-1. “Hommage à Bach” 마디 25-27.....	42
악보 19-2. “Hommage à Bach” 마디 37-39.....	42
악보 20-1. “Prelude en berceuse” 마디 1-9.....	43
악보 20-2. Piano Sonata op. 1, 1 st mov. 마디 1-3.....	43
악보 21. “Prelude en berceuse” 마디 25-32.....	44
악보 22. “Improvisation” 마디 1-6.....	45
악보 23-1. “Prelude en berceuse”	46
악보 23-2. “Claquettes”, “Mouvement perpetuel”, “Etude”	46
악보 23-3 “Improvisation”.....	46
악보 24-1. “Etude” 마디 1-8.....	47
악보 24-2. “Etude” 마디 21-28.....	47
악보 25. “Prelude en berceuse” 마디 25-32.....	49
악보 26-1. “Prelude en berceuse” 마디 53-59.....	50
악보 26-2. Piano Sonata op. 1, 3 rd mov. 마디 88-99.....	50
악보 27. “Improvisation” 마디 1-12.....	51
악보 28. “Etude” 마디 30-31.....	52

악보 29. “Etude” 마디 87-89.....	52
악보 30-1. Resonances 마디 1-4.....	53
악보 30-2. <i>Figures de résonances</i> 제 1곡, 마디 8.....	54
악보 31. “Claquettes” 마디 1-11.....	55
악보 32-1. “Mouvement Perpetuel” 마디 1-4.....	56
악보 32-2. “Mouvement Perpetuel” 마디 18-23.....	56
악보 32-3. “Mouvement Perpetuel” 마디 30-35.....	56
악보 33-1. “Prelude en berceuse” 마디 15-24.....	58
악보 33-2. “Claquettes” 마디 27-30.....	58
악보 33-3. Piano Sonata op. 1, 1 st mov. 마디 1-3.....	59

표 목차

표 1. <i>Au gré des ondes</i> 와 <i>Le tombeau de Couperin</i> 악곡 간의 유사성.	13
표 2. <i>Au gré des ondes</i> 형식에 따른 악곡 분류.	29

I. 서론

작품은 작곡된 시기에 따라 다른 특징을 갖는다. 작곡가가 살아가며 겪는 경험이나 사건, 환경의 변화 등에 영향 받아 시간이 흐름에 따라 작품이 변화하기 때문이다. 이 논문에서 다룰 앙리 뒤티외(Henri Dutilleux, 1916-2013)의 작곡 시기는 영국인 프랑스 음악학자 캐롤라인 포터(Caroline Potter)의 분류에 의해 초기, 중기, 후기로 나눌 수 있다.¹ 그의 초기 작품(1938-1947)에서는 신고전주의와 이전의 양식을 답습하는 경향이 특징적으로 나타나며, 중기 작품(1948-1963)에서는 대규모 형식과 성장적 발전 기법 등 새로운 음악적 시도가 나타나고 마지막으로 후기 작품(1964-2009)에서는 형식에서 탈피하려 하는 시도와 새로운 음향에 대한 실험, 악보의 시각적인 측면이 특징적으로 나타난다. 작곡가들은 자신만의 음악 언어를 확립하기 전, 작품에서 음악적 실험을 하는 단계를 거친다. 그렇기 때문에 기반을 다지는 초기 시기의 작품은 시도와 경험이 담긴 배아가 됨으로써 중요성을 가진다. 작곡가의 초기 작품을 살펴보는 것은 그가 작곡을 시작하던 시기에 어떤 영향을 받았으며, 음악의 뿌리를 어디에 두었는지 알아낼 수 있게 한다. 이를 통해 작곡가들이 원숙기에 들어가기 전 단계에 갖고 있던 음악적 관심과

¹ 캐롤라인 포터(Caroline Potter)는 작곡가이자 음악학자로, 1970년에 에콜 노르말 음악원(Ecole Normal de Musique in Paris)에서 앙리 뒤티외에게 수학했다. 그녀는 특히 앙리 뒤티외의 연구가로 저명하며, *Henri Dutilleux: His Life and Work*를 비롯해 그에 대한 여러 문헌을 집필했다.(신지혜, 앙리 뒤티외의 후기 피아노 음악 양식에 관한 연구, 2019, p. 2)

그것으로부터 그의 작곡 기법이 어떻게 발전해 독자적인 음악 어법을 구축하게 되었는지 추론할 수 있다.

뒤티외의 음악은 전통에 뿌리를 두고 있다. 그는 어려서부터 바흐의 작품과 대위법, 화성법, 푸가를 공부했으며 파리 국립 고등 음악원(Paris Conservatoire)에서 보수적인 음악 교육을 받았다. 그 영향으로 그의 음악에서는 전통적인 요소들이 나타난다. 특히 피아노 소나타(Piano Sonata op. 1) 이전의 초기 작품들에서 이러한 특징들은 더욱 강하게 나타난다. 그는 작곡 초기 시기에 전통으로부터 많은 영향을 받아 작품들을 작곡하였지만, 답습하는 것에서 머무는 것이 아니라 전통적인 틀 안에서 자신만의 음악 어법을 나타내기 위한 시도를 했다. 이러한 시도들은 그의 음악적 관심을 나타내는 동시에 중·후기 작품에서 발견될 독자적인 음악 어법의 배아가 된다. 본 논문에서는 뒤티외의 초기 작품 중 모음곡 <파도로부터>(Au gré des ondes, 1946)의 작품분석 연구를 통해 작품 속에 나타나는 전통적인 요소와 그 안에서 뒤티외가 시도한 음악적 어법들을 분석해볼 것이다. 작품 분석을 통해 이 곡에서 나타나는 요소들이 그가 이후 작품에서 사용할 작곡 양식들을 어떻게 암시하고 있는지 살펴볼 것이다.

뒤티외의 초기 작품에서 나타나는 음악적 특징과 시도들은 이후에 그가 확립할 독자적인 음악양식의 가장 기본이 되는 근간과 양분이 되며, 자신만의 음악 어법을 구축하는데 있어 밑받침이 되기 때문에 이 작품을

분석하는 것이 의미 있다고 생각한다. 이 작품은 남아있는 뢰티외의 작품 중 가장 먼저 작곡된 피아노 작품으로, 뢰티외 피아노 작품의 기원이 됨으로써 그의 초기 작품 연구에 있어 큰 의미를 갖는다. 또한 국내에서 뢰티외의 피아노 소나타 이전의 작품을 주제로 분석한 논문이 없기 때문에 본 연구는 뢰티외 초기 작품에 대한 의미 있는 자료가 될 것이다.

본 논문에서는 작품 분석에 앞서 뢰티외의 생애와 음악적 특징에 대해 간략하게 살펴볼 것이다. 한 작곡가의 작품을 이해하기 위해서는 그의 생애와 음악적 경향에 대해 거시적으로 살펴볼 필요성이 있기 때문이다. 음악적 특징은 신고전주의, 성장적 발전 기법(progressive growth), 공명(sonority), 회화와의 연관성 네 가지로 분류해 살펴볼 것이다. 이어서 <파도로부터>의 6개의 악곡을 형식, 화성, 리듬 세 가지 요소를 중심으로 분석해 전통으로부터 받은 영향을 뢰티외가 어떠한 방식으로 발전시켜 현대적 어법을 시도했는지 알아볼 것이다. 이 논문에서 ‘전통적’이라는 단어는 르네상스 시대부터 고전시대까지 클래식 음악에서 통상적으로 사용하였던 음악 형식이나 양식 등을 뜻하는 의미로 사용할 것이다. 이와 반대되는 개념의 ‘현대적’이라는 단어는 뢰티외가 이 곡을 작곡하던 시기, 즉 20세기의 음악 경향과 이 곡이 작곡되기 이전에 많이 시도되지 않았던 새로운 기법들을 지칭하는 의미로 사용할 것이다.

전통으로부터 영향을 받은 것에 그치는 것이 아니라 그 안에서 새로운 시도를 함으로써 실현해낸 뒤틀의의 음악적 효과를 알아보고, 작품 분석을 통해 이 작품이 갖는 의미에 대해 알아볼 것이다. 뒤틀의 작곡 기법의 가장 기본이 되는 요소들이 담겨있는 이 작품에 대해 연구함으로써 뒤틀에 피아노 작품의 기원을 탐구하는 것에 이 연구의 목표가 있다.

II. 본론

1. 앙리 뒤티외(Henri Dutilleux)

앙리 뒤티외는 20세기에 활동한 프랑스 작곡가 중 중요한 사람으로 손꼽히는 인물이다. 그는 프랑스에서뿐만 아니라 다른 국가에서도 작품성을 인정받아 큰 명성을 얻었으며 여러 국가에서 작품 활동을 했다. 그는 당시 유행하던 현대 음악 경향을 따르지 않고 자신만의 작곡 기법을 고수하였으며, 그로 인해 독자적인 음악 스타일을 완성하게 되었다. 그가 활동하던 1930년 후반 음악계에서는 제 2 빈 악파(Arnold Schonberg, Anton Webern, Alban Berg)의 12음 기법이 현대음악의 주류를 이루었다.² 이러한 음악 경향은 프랑스에도 영향을 미쳐 널리 유행했으며 1940년대 후반에 이르러서는 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)에 의해 전음렬주의가 등장하면서 음렬음악은 조성음악을 대신해 보편적인 음악언어로 자리 잡게 되었다. 하지만 뒤티외는 이러한 흐름을 따르기를 거부했다. 그는 세계 2차대전 발발 이후 프랑스 작곡가 미할로비치(Marcel Mihalovici, 1898-1985)를 만나기 전까지 제 2 빈 악파의 음악을 가까이 하지 않았다.³ 뒤티외는 엄격한 음렬 작곡가들을 존경했지만 스스로는 12음 기법을 사용하는 작곡가가 되기를 원하지

² 12음 기법은 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg)가 창시한 작곡기법으로, 옥타브 내의 12음을 중복 없이 사용해 음렬을 만들고, 이 음렬을 바탕으로 모든 선율적 요소와 화성적 요소를 구성하는 작곡법이다.(<https://en.wikipedia.org/wiki/Serialism>)

³ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 5.

않았다. 그의 작품 중에는 단 한 곡, *Métaboles*(1964)의 3번째 악장 “Obsessionnel”만이 음렬을 이용하여 작곡 되었다. 그는 음렬주의의 “위계의 부재(the lack of hierarchy)”에 불편함을 느꼈으며 음렬 음악 대신 중심음 기법을 사용해 작곡했다.⁴ 이렇게 그 시대 유행하던 음악적 경향에 반하였던 뒤티외의 음악은 어떠한 사조나 학파에도 속하지 않고 자신만의 독자적인 양식을 구축하였다고 평가 받는다.⁵ 그는 70년이라는 긴 시간을 작곡활동을 하는데 쏟았으며, 일생 동안 피아노, 오케스트라, 현악, 관악, 성악, 발레음악 등 다양한 장르의 작품을 작곡했다. 그 중 그가 작곡한 피아노 작품은 총 11곡으로 <파도로부터>(Au gré des ondes, 1946), <양 우리>(Bergerie, 1946), <피아노 소나타>(Piano Sonata op. 1, 1947-1948), <공명>(Résonances, 1965), <공명의 동기>(Figures de Résonances, 1970-1976), <피아노를 위한 전주곡> (Préludes pour piano, 1994) 등의 작품이 있다.

1-1. 생애

뒤티외는 프랑스 앙제(Angers)에서 태어나 두에(Duai)에서 자라며 유년시절을 보냈다. 그는 예술가 집안에서 태어나 부모님께 음악적 재능을 물려받았으며 예술적인 가정 분위기에서 영향을 받으며 자란다.⁶

⁴ Potter, *Dutilleux, Henri*, Grove Music Online, 2001.

⁵ Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works*, p. 182.

⁶ *ibid.*, p. 2.

뒤티외의 어머니인 테레스 코쥘(Thérèse Koszul, 1881-1948)은 피아니스트였고 외할아버지 줄리앙 코쥘(Julien Koszul, 1844-1929)은 폴란드 출신으로 작곡가이자 오르가니스트이자 루베 음악원(Roubaix Conservatoire)의 교장이었다. 코쥘은 생상스(Camille Saint-Saëns)의 가르침을 받았으며 가브리엘 포레(Gabriel Faure)의 오랜 친구이기도 했다.⁷ 이렇게 예술적인 가정 분위기 속에서 음악적인 재능을 물려 받은 뒤티외의 4형제는 모두 두에 음악원(Duoi Conservatoire)에 다니며 음악교육을 받았다. 또한 뒤티외의 아버지인 폴 뒤티외(Paul Dutilleux, 1881-1965)와 증조부 앙리 콩스탕 뒤티외(Henri Joseph Constant Dutilleux, 1807-1865)는 화가였기 때문에 뒤티외는 회화의 영향 또한 받았다. 뒤티외의 집에는 많은 회화 작품들이 있었으며 회화로부터 받은 영향은 후에 뒤티외의 악보에서 나타나는 시각적인 측면과 연결되기도 한다. 뒤티외는 훗날 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853-1890)의 ‘별이 빛나는 밤에’로부터 영감 받은 작품 *Timbres, espace, mouvement, ou La Nuit étoilée* (1976-1978)를 작곡했으며 이 작품 속에 반 고흐에 대한 경외심을 담았다.⁸

뒤티외는 11살에 두에 음악원에 입학하여 피아노, 화성법, 대위법을 배웠으며 당시 두에 음악원의 교장이었던 빅토르 갈루아(Victor Gallois,

⁷ *ibid.*, p. 1.

⁸ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 18.

1880-1941) 에게 사사했다.⁹ ¹⁰ 뒤티외는 이곳에서 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 발레음악들과 함께 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)와 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 여러 작품들을 접했으며, 갈루아의 추천으로 로컬 오케스트라에서 타악기 연주자로서 무대에 서기도 했다. 이 때의 경험은 후에 뒤티외의 작품에서 인상주의적 특징과 정교한 타악기 부분으로 영향이 나타난다.

1934년 18살이 되던 해, 뒤티외는 파리 국립 고등 음악원(Paris Conservatoire)에 입학하여 화성법, 푸가, 음악사, 지휘 그리고 작곡을 공부하게 된다. 이곳에서 뒤티외는 라벨을 만나 그의 작품을 접했으며 이 때의 경험으로 그의 초기 작품에는 라벨의 영향이 나타난다.¹¹ 본 논문에서 다뤄질 모음곡 <파도로부터>에서도 라벨 작품과의 유사성을 발견할 수 있다. 뒤티외는 파리 국립 고등 음악원의 교육이 현대음악과 음악분석을 포함하지 않고 프랑스 문화에 편중되어 있다는 것에 한계를 느낀다.¹² 이 한계를 극복하기 위해 뒤티외는 땡디(Vincent D'Indy, 1851-1931)의 논문을 공부하고 스트라빈스키와 루셀(Albert Roussel, 1869-

⁹ 빅토르 갈루아(Victor Gallois, 1880-1941)는 1905년 로마 대상(Prix de Rome)을 수상한 프랑스 작곡가로, 특히 대위법의 전문가였다.(http://www.musimem.com/Gallois_Victor.htm)

¹⁰ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 3

¹¹ Mark Morris, *A Guide to 20th-Century Composers*, p. 136.

¹² Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 3-4.

1937)의 작품을 연구하는 등의 노력을 했다.¹³ 파리 국립 고등 음악원에서 공부하던 시기 뒤티외는 로마대상(Prix de Rome)을 수상한다.¹⁴ 로마대상 이후 뒤티외는 1939년 로마로 향했지만 제2차 세계대전의 발발로 인해 로마에서 아주 짧게 머물다가 다시 프랑스로 돌아오게 된다. 뒤티외는 이 시기에 <강제 수용자의 노래>(Chanson de la deportee, 1945)를 비롯한 성악 작품들을 통해 전쟁으로 무고하게 희생된 사람들을 추모했다. 이 때 뒤티외는 프랑스 작곡가 미할로비치(Marcel Mihalovici, 1898-1985)로부터 바르톡과 제 2 비엔나 악파의 음악을 소개 받아 흥미를 갖게 된다.¹⁵

이후 그는 1943년부터 20년간 프랑스 국영 라디오 방송국의 감독으로 있으며 음악 제작자로 일하게 된다. 이 시기에 뒤티외는 교육용 목적의 <양 우리>(Bergerie, 1946), <검은 새>(Blackbird, 1950), 영화 음악 *Le café du Cadran* 등의 실용적인 목적을 가진 작품들을 주로 작곡 했으며, <파도로부터>도 이 시기에 작곡된 작품 중 하나이다. 이 모음곡 안에

¹³ 땡디(Vincent D'Indy)의 논문은 중세, 르네상스 시대 음악(early music)을 분석적으로 접근한 연구한 논문이다.(신지혜, 앙리 뒤티외의 후기 피아노 음악 양식에 관한 연구, p. 10)

¹⁴ 로마대상(Prix de Rome)은 예술을 전공하는 학생들을 위한 프랑스의 장학제도로, 1663년 설립되어 음악 부분까지는 1803년에 확대되었으며 우승자에게는 정부의 지원금으로 3년에서 5년간 로마에서 공부할 수 있는 기회가 주어졌다. 베를리오즈(Louis Berlioz, 1803-1869)와 드뷔시 등 저명한 작곡가들이 이 상을 수상하였으며 뒤티외는 1938년 칸타타 <왕의 반지>("L'anneau du roi", 1938)로 우승을 거머쥐게 된다.(https://en.wikipedia.org/wiki/Prix_de_Rome)

¹⁵ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 5.

담겨있는 악곡들도 본래 라디오 방송국 막간극에서 막과 막 사이를 채우기 위해 작곡했던 실용적인 목적의 곡이었다. 1946년 뤼티외는 피아니스트인 제네비에브 조이(Genevieve Joy)와 결혼을 하게 되며 1946년부터 1948년까지 자신의 부인을 위한 작품 피아노 소나타를 작곡하게 된다. 이 작품은 뤼티외의 가장 대표적인 작품 중 하나로 이 곡을 통해 뤼티외는 조성으로부터의 탈피와 대규모 형식의 독자적인 음악 양식을 확립하게 된다. 뤼티외 스스로도 이 작품을 작품 번호 1번으로 삼은 만큼 자신의 음악 양식을 비로소 찾은 작품이라고 자부했다. 피아노 소나타 이후에는 두 개의 심포니(Première Symphony, 1950-1951. Duexième Symphony “Le Double”, 1955-1959)와 발레곡 <늑대> (*Le Loup*, 1953)를 작곡했다.

1964년 뤼티외는 작곡 활동에 전념하기 위하여 라디오 음악 감독직을 사직하고 세상을 떠나기 전까지 작곡 활동에 매진했다. 그는 1961년부터 1970년까지 에콜 노르말 음악원(Ecole Normal de Musique)에서 교수로 재직했으며 1970년에는 파리 음악원(Paris Conservatoire)의 작곡과 교수로 임명됐다. 이 시기 뤼티외는 오케스트라 작품 <변태>(*Métaboles*)를 통해 작곡가로서 큰 명성을 얻게 되며 1960년대 후반부터는 <공명>(*Résonances*), <공명의 동기>(*Figures de Résonances*), <피아노를 위한 전주곡>(*Préludes pour piano*) 등의 피아노 작품을 다시 작곡하기 시작한다. 이 시기에 작곡된 다른 작품으로는 반 고흐의 ‘별이 빛나는 밤에’ (*La Nuit étoilée*, 1889)로부터 영감 받아 작곡한 *Timbres, sepace, mouvement*와

뒤티외의 유일한 현악 사중주 곡인 *Ainsi la nuit* 등이 있다. 후기 뒤티외의 작품들에서는 그의 혁신적이고 실험적인 시도들이 눈에 띈다. 바이올린 협주곡 <꿈의 나무>(*L'arbre des songes*, 1979-1985)에서는 우연성 음악을 시도했으며,¹⁶ <순간의 신비>(*Mystère de L'instant*, 1985-1989)에서는 독특한 악기 편성을 시도하는 등 이전의 작품들과 차별성을 주기 위한 실험을 한다. 뒤티외는 음악 작곡 활동 이외에도 국제 현대음악협회(Societe Internatioale de la Musique Contemporaine)의 일원으로서 활동하는 등 프랑스 음악과 현대 음악에 지대한 관심을 보이며 음악 발전에 주의를 기울였다.¹⁷ 그는 생애 마지막까지 세계 곳곳을 다니며 작품 공연을 하다가 97세의 나이로 2013년 세상을 떠났다.

1-2. 음악적 특징

1) 신고전주의¹⁸

뒤티외의 작곡 초기 시기 프랑스는 세계 2차 대전 이후 독일 점령 하에 있었다. 음악 역시 정부에 의해 통제되었으며 뒤티외의 음악도 이러한 사회적 분위기의 영향을 받았다. 그가 18살부터 교육을 받았던

¹⁶ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 19.

¹⁷ Francis Bayer. "Dutilleux, Henri," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), Vol. 5, p. 760.

¹⁸ 신고전주의(Neo-classism)는 주관적 표현을 주장하는 낭만주의 미학관을 비판하였고, 이에 대한 반작용으로써 낭만 시대 이전의 음악 양식을 추구한다. (홍정수, 오희숙, <음악 미학>, p. 138)

파리 국립 고등 음악원 역시 프랑스의 언어와 문화에 집중되어 있었으며,¹⁹ 그가 어려서부터 공부했던 바흐의 작품이나 오르간, 화성법, 대위법, 푸가 등 여러 가지 경험들이 혼합되어 그를 전통을 열망하는 작곡가로 만들었다. 이러한 영향들은 그의 작품에서 신고전주의적 특징으로 나타난다. 모음곡 <파도로부터>는 6개의 악곡으로 구성되어 있고 프렐류드로 시작한다는 점에서 바로크 전통 모음곡 형식을 따랐다는 것을 알 수 있다. 이 뿐만 아니라 제 5곡 “바흐를 경외하며”(Hommage à Bach)에는 제목을 통해 바흐에게 영향 받았다는 사실을 직접적으로 드러내고 있다. 이 모음곡에서 신고전주의적 특징은 규칙적인 4마디, 8마디 악구와 고전적인 화성의 사용, 알베르티 베이스 위의 고전적인 선율 등으로 나타난다.

또한 이 작품에서는 라벨의 신고전주의 작품으로 대표되는 모음곡 <쿠프랭의 무덤>(Le tombeau de Couperin, 1919)과의 유사성도 발견할 수 있다.^{20 21} 두 곡은 자유롭고 즉흥적인 성격의 16분음표 리듬을 주로 하는 프렐류드로 시작하여 기교적인 곡으로 마무리된다는 공통점을 갖고 있으며, 악곡들 간의 유사성도 나타난다. 특히 마지막 곡인 “토카타”(Toccata)와 “연습곡”(Etude)은 양손이 교차하는 형태의 빠른 16분음표로 진행되며 매우 유사한 음형을 보인다(악보1). <파도로부터>

¹⁹ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 3.

²⁰ F. E. Kirby, *Music for Piano A Short History*, P. 361.

²¹ Potter는 이 작품이 <쿠프랭의 무덤>으로부터 영향 받아 작곡되었다고 주장했다.

와 <쿠프랭의 무덤>에서 나타나는 악곡 간의 유사성을 정리하면 다음과 같다.

표 1. *Au gré des ondes*와 *Le tombeau de Couperin* 악곡 간의 유사성.

Au gré des ondes	Le tombeau de Couperin	공통점
제 2곡 Claquettes	제 4곡 Rigaudon	-춤곡 장르 -16분음표 주선율 리듬과 반주부의 8분음표 리듬 유사
제 3곡 Improvisation	제 5곡 Menuet	-테누토로 강조된 긴 음가 -4분음표와 8분음표로 구성된 리듬 유사
제 4곡 Mouvement Perpetuel	제 3곡 Forlane	-악곡 전체에서 일정한 리듬 사용
제 5곡 Hommage à Bach	제 2곡 Fugue	-바흐의 양식을 빌려 사용 (Prelude 와 Fugue)
제 6곡 Etude	제 6곡 Toccata	-모노포니 선율을 양손이 교차 연주

악보 1. 제 6곡 "Toccata"(위) 마디1-5, 제 6곡 "Etude"(아래) 마디1-4





그의 작품에서 나타나는 신고전주의적 특징은 <파도로부터>와 같은 시기에 작곡된 <양 우리>(Bergerie, 1946)에서도 찾아볼 수 있다. 이 곡은 교육용 목적으로 작곡된 작품으로 3성부 짜임새의 호모포니 양식을 갖고 있다. 높은 음역의 최상성부에서는 분명한 주선율이 연주되며 아래의 두 성부는 낮은 음역에서 반주한다. 형식상으로 A-B-A 복합 3부분 형식의 명확한 구조와 I도-IV도-I도의 조성체계를 갖고 있으며, 규칙적이고 분명한 네 마디 단위의 악구, 지속음(pedal point)과 바소 오스티나토(basso ostinato) 등의 바로크 연주 양식을 사용함으로써 신고전주의적 특징을 나타내고 있다.

악보 2. Bergerie 마디1-10



또한 그의 독자적 음악양식이 발현된 작품이라고 높이 평가 받는 피아노 소나타에서도 신고전주의적 요소들이 나타난다. 이 작품은 세 악장 구성의 소나타형식으로, 고전적인 형식과 조성을 유지하고 있다. 각 악장의 시작과 종지 부분에서는 뚜렷한 조성감이 나타나고, 세 악장 모두 처음 주어진 주제나 동기적 요소가 악장 전체에서 지배적으로 나타나며 주제의 발전을 통해 악곡을 전개하는 고전적 방식을 보인다. 그는 이 소나타에 대해서 직접 신고전주의 작품임을 인정했다.

이 작품은 의심할 필요도 없이 고전적 또는 신고전적 형식으로, 이로 인해 편파적이고 완고하게 보일지도 모르지만 이 작품에는 내가 좋아하는 부분(passage)이 담겨있다.²²

2) 성장적 발전 기법(progressive growth)²³

뒤티외의 특징적인 작곡 기법 중 하나로 손꼽히는 성장적 발전 기법은 문학으로부터 영향 받은 것으로, 그는 특히 프랑스 소설가 프루스트(Marcel Proust, 1871-1902)의 영향을 크게 받아 작품 속에서

²² Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 8-9.

²³ 캐롤라인 포터(Caroline Potter)는 Dutilleux, Henri(2001)에서 “progressive growth”라는 용어를 사용했으며, Henri Dutilleux: *His Life and Work*에서는 같은 의미를 가지는 용어로 “croissance(프랑스어: ‘성장’을 뜻한다.) progressive”를 사용했다. 본 논문에서는 이를 “성장적 발전 기법”이라고 번역했으며, 우수연의 Henri Dutilleux의 피아노 작품 연구(영남대학교 대학원 박사학위 논문, 2016)에서는 “점진적 발전 기법”, 신지혜의 앙리 뒤티외의 후기 피아노 음악 양식에 관한 연구(이화여자대학교 박사학위 논문, 2019)에서는 “주제의 변형기법”이라고 번역되었다.

특징적으로 나타냈다.²⁴²⁵ 성장적 발전기법은 프루스트의 소설 「잃어버린 시간을 찾아서」(*A la recherche du temps perdu*, 1908-1922)에 나타나는 기억의 개념으로부터 영감 받은 것으로, 기억의 현상처럼 주제를 구성하는 요소들의 일부분이 변형되어 등장하다가 작품 안에서 통합되며 선명한 주제로 나타나는 기법이다.²⁶ 예를 들어, 그의 두 번째 교향곡 *Le double*에서는 각 악장의 시작 부분에서 이전 악장에 사용된 동기가 나타나며 이 동기의 변형이 새로운 주제적 동기가 된다. 1악장에서 사용된 주요 동기는 클라리넷의 G부터 C#까지 상승하는 음형으로, 이것은 2악장에서 변형되어 오보에의 동기로 나타난다. 그리고 3악장에서 이 두 가지 동기가 결합되어 주제를 이룬다.

성장적 발전 기법에서는 처음부터 주제가 완전한 상태로 드러나지 않는다. 이것은 첫 부분에서 확정된 주제의 형태가 나타나는 순환형식(cyclic form)과 명확하게 구분되는 점이다. 주제의 요소들은 악곡에서 나타나며 주제를 예견, 상기, 변화, 기대시키는 역할을 한다.

²⁴ 마르셀 프루스트(Marcel Proust)는 프랑스 오펜이오(Autueil) 태생의 소설가로, 예술은 자연의 법칙과 인간의 정신이 따르는 순리를 그대로 쫓아야 한다고 주장했다 (안용경, “Henri Dutilleux의 『Sonata pour Piano』 연구, p. 19.)

²⁵ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 59.

²⁶ 「잃어버린 시간을 찾아서」(*A la recherche du temps perdu*, 1908-1922)는 1912년 출판된 프루스트의 소설이다. 7권에 걸쳐 소설 속 인물의 내면적 고백을 무의식적 기억에 의한, 의식의 흐름에 따라 그려냈다. 시간에 따른 내면의 심리 변화가 작품의 주요 주제이다. (https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80_la_recherche_du_temps_perdu)

뒤티외는 자신의 성장적 발전 기법에 대해 이렇게 말했다.

주제를 처음부터 완전한 상태로 제시하지 않는 것은 나의 직관적인 경향이라고 생각한다. 이것은 순환형식과 구분되는 점으로, 순환형식에서는 드뷔시의 현악 4중주에서처럼 시작부터 주제가 이미 결정되어 있다. 이는 나의 음악과 다르다. 나는 점차 완성되어가는 작은 단위들을 사용한다. 회상 또는 기억의 개념과 관련하여 나는 아마도 문학, 특히 프루스트의 영향을 받았을 것이다. 이것을 설명하는 것은 매우 어렵지만, 교향곡 제 1번에서부터 나의 중심적 기법이 되어온 것이기 때문에 중요하다. 내가 이 기법을 사용하기 시작했을 때, 나는 그것을 전적으로 인식하지 않고있었다. 나는 이를 나중해야 깨닫게 되었으며, 점차 발전시켜 나갔다.²⁷

뒤티외는 성장적 발전기법의 한 방법으로, 첫 번째 교향곡 3악장 Intermezzo에서 주제가 나타날 때마다 약간씩 다른 형태로 등장하게 만들었다. 이것은 프루스트의 ‘인격 불안정성’(“the instability of the human personality”)로부터 영향 받은 것으로, 이 기법의 핵심은 주제가 ‘불규칙성’안에서 변형되어 곡에 즉흥성을 부여한다는 것이다.²⁸ 비슷한 예로, 피아노 소나타에서도 주제의 동기 음형을 불규칙적으로 변형하며 발전시키는 방식을 사용했다(악보3-1, 3-2). 반복될 때 마다 조금씩 변화된 동기 음형은 이후에 등장하는 악구에서도 계속해서 등장하며

²⁷ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 60.

²⁸ 조한나, 앙리 뒤티외(Henri Dutilleux)의 <밤으로>(Ainsi la nuit)(1976) 분석연구, p. 12.

악곡을 전개시킨다.²⁹

악보 3-1. Piano Sonata op. 1 3rd mov. 마디 28-39

BAP. I
Vivace (a 1 tempo) (♩=100)

staccato molto ritmico

mf

8

악보 3-2. Piano Sonata op. 1 3rd mov. 마디 58-69

mp molto legato

sempre

8

²⁹ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 63-64.

뒤티외는 피아노 소나타부터 시작해 두 번째 교향곡 *Le double*(1955-1959)를 작곡한 이후까지 일관된 음악 양식을 유지하다가 <순간의 신비>(Mystère de l'instant, 1989)에서 의도적으로 성장적 발전기법으로부터 탈피하려고 시도한다. 그는 이전 작품에서 전형적으로 나타났던 악장 사이의 상호관계에서 벗어나려고 했으며, 음악적으로 연계되어 있지 않은 10개의 짧은 부분으로 이 곡을 구성했다.³⁰ 그리고 ‘순간’, ‘현재’, ‘즉석적인’을 뜻하는 제목을 붙여 자신의 의도를 표현했다.

3) 공명(sonority)³¹

20세기 클래식 음악에서 다양한 음향에 대한 실험은 작곡가들의 화두가 되었다. 뒤티외 역시 음향에 대해 지대한 관심을 갖고 있었으며 그는 기악적인 기법에 있어서 혁신적인 시도를 하지 않았지만, 음악의 공간적인 요소에 있어 새로운 기법을 사용하여 다양한 음향을 만들어냈다. 그 중 가장 두드러지는 작곡 기법은 공명(sonority)을 이용한 것이다. 공명이란 ‘진동하는 것의 진폭이 늘어나는 것’을 뜻하며 음악에서의 의미는 음의 울림이 만들어지고 확장되는 것을 뜻한다. 뒤티외는 이 원리를 자신의 작품에 적용시켜 새로운 음향을 만들어냈다. 예를 들어 두 번째 교향곡 *Le double*에서 관현악 연주자들은 각각의 파트로부터 비롯된 12명의 솔로 악기군을 둘러싸는데, 음악적인

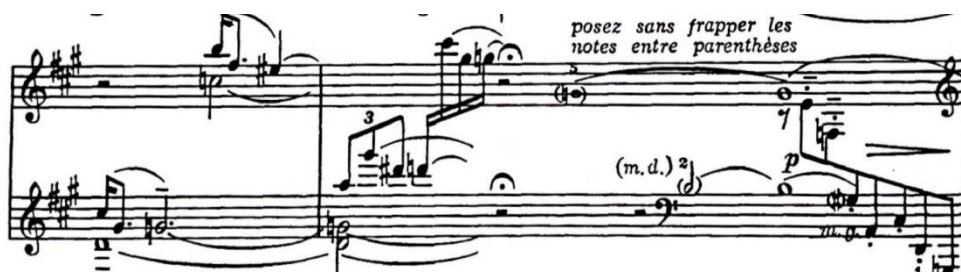
³⁰ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 20.

³¹ Potter, Dutilleux, Henri, Grove Music Online, 2001.

동기들을 관현악 연주자들과 솔로 악기군이 주고받거나 관현악군이 연주한 화음을 솔로 악기군이 지속하게끔 하여 공명 효과를 표현했다.

공명에 대한 실험은 뤼티외의 피아노 작품들에서도 나타난다. 피아노 소나타 1악장에서는 마디 110에서 ‘괄호 안의 음들을 소리 내지 말고 누르라’ (Posez sans frapper les notes entre parenthèses, 악보4)고 지시되어있다. 이것은 배음을 통해 음의 파동을 일으켜 공명효과를 만들어내는 기법으로, 뤼티외는 이 기법을 이용해 새로운 음향을 실현해냈다.

악보 4. Piano Sonata Op. 1, 1st mov. 마디 109-110



뤼티외는 피아노 소나타 이후의 작품 <공명>(Résonances, 1965)과 <공명의 동기>(Figures de résonances, 1970-1976)에서 보다 적극적으로 공명의 기법에 대해 실험했다. 공명의 동기의 시작부분에서는 피아노 I이 가장 낮은 음역의 Bb 음을 *fff*로 내려치며, 이를 통한 현의 진동으로 하모닉스를 만들어내 공명을 표현한다. 이것을 같은 마디의 네 번째 박에서 피아노 II가 모방하며 울림을 연장시킨다. 피아노 II는 이어지는 마디 2에서 양손의 팔뚝 부분(Avant-bras, 악보5)을 이용한 하모닉스와

페달로 공명을 일으킨다.

악보 5. *Figures de resonances* 마디 1-3

The musical score for measures 1-3 of 'Figures de resonances' is presented for two pianos. Piano 1's part begins with a treble staff containing a series of chords and a bass staff with a single note. Piano 2's part features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The score includes dynamic markings such as *(pp)*, *ff*, and *etouffer (résonances dans le 2e piano)*. Performance instructions like *ghassa (2ed.)*, *Avant-bras (touches blanches)*, and *Avant-bras (touches noires)* are included. A tempo marking of $\text{♩} = 50$ is also present.

뒤티외는 새로운 음향을 만들어 내는 것에 큰 관심을 보여 음향에 관련된 지속적인 실험을 했으며, 공명이라는 기법을 이용해 자신만의 음향을 구현해냈다. 초기 작품에서도 그가 음향에 관심을 갖고 있었고 새로운 음향을 만들기 위한 시도를 했다는 사실을 알 수 있다. 그의 중기 작품에서부터 등장하는 부채꼴 작법(fan-shaped phrases)은 이어서 언급될 악보의 외형과도 연관되지만, 동시에 음향적인 효과와도 직결되는 작법이다. 그는 여러 작품에서 부채꼴 작법을 통해 새로운 음향을 만들어냈으며 이 작법은 그의 대표적인 작곡기법 중 하나로 손꼽히게 된다. 부채꼴 작법의 예로는 피아노 소나타의 3악장을 들 수 있는데, 21마디와 348마디에서 찾아볼 수 있으며 서로 반진행하는 양손이 외형적으로는 부채꼴 모양을 형성함과 동시에 독특하고 새로운 음향을

만들어낸다.

악보 6-1. Piano Sonata op. 1, 3rd mov. 마디 20-22



악보 6-2. Piano Sonata op. 1, 3rd mov. 마디 348-355



4) 회화와의 연관성³²

뒤티외는 화가였던 아버지와 증조부의 영향으로 회화로부터 영향을 받았다. 그의 작품에서 나타나는 회화와의 연관성은 두 가지로 분류할

³² Potter, Dutilleux, Henri, Grove Music Online, 2001.

수 있다. 하나는 직접적으로 회화 작품에서 영향을 받은 것이고, 다른 하나는 그가 사용한 악구들이 도형적 특징을 갖는 것이다. 그는 시각 예술과 회화에 특히 흥미를 갖고 있었던 것으로 알려져 있으며, 그의 작품 중 *Timbres, espace, mouvement*(1978)는 직접적으로 회화와 연관되어 있다. 이 작품은 반 고흐의 ‘별이 빛나는 밤에’ (La Nuit étoilée, 1889)으로부터 영감을 받아 작곡된 작품이다.³³ 그는 반 고흐의 그림에 나타나는 색감의 대조, 공간감, 소용돌이 치는 모양의 회전과 상승적인 움직임의 음악적인 요소들로 상응되게 표현했으며, 오케스트라의 극심한 음역 대조를 통해 하늘과 땅의 간극을 표현했다.

회화로부터의 영향은 그의 악보에 담겨있는 시각적인 측면에서도 나타난다. 그는 악보의 외형적인 모습을 중요시했으며 그의 작품에는 강렬한 시각적 자극이 나타나 있다.³⁴ 작품의 시각적인 측면에 대한 그의 애착은 대칭적인 운곽의 악구 모양으로 표현되었으며, 회문구조(Palindromes)와 반영(mirror), 부채꼴 작법(fan-shaped phrases)(악보8-1, 8-2) 등으로 나타난다.^{35 36 37} 회문은 선율과 선율의

³³ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 18.

³⁴ *ibid.*, p. 122.

³⁵ 회문이란 ‘madam’이나 ‘nurses run’처럼 앞에서부터 읽으나 뒤에서부터 읽으나 동일한 단어나 어구를 뜻한다. 음악에서는 좌우가 대칭을 이루는 모양의 악구를 뜻한다.(안용경, “Henri Dutilleux의 『Sonata pour Piano』 연구, p. 14.)

³⁶ 반영이란 상하가 대칭을 이루는 모양의 악구를 뜻한다.

³⁷ 16-17쪽과 악보6-1, 6-2 참고.

역행이 합쳐져 좌우가 대칭인 모양을 띠고, 반영은 선율과 선율의 전위가 나타나 평행의 축을 중심으로 상하가 대칭을 이루는 모양을 형성한다. 이러한 작법들은 안톤 베베른(Anton Webern), 알반 베르크(Alban Berg), 피에르 불레즈(Pierre Boulez)등 당시 작곡가들 사이에서도 성행하던 작곡기법이었으며, 꼭 회화로부터의 영향으로 국한할 수 없는 것은 사실이지만 글레망(Claude Glayman)과의 인터뷰에서 뒤티외가 언급한 것을 보면 그가 악보의 시각적 측면에 상당한 애착을 갖고 있었음을 유추할 수 있다.

작품의 외형적 모습에 한해서만 보더라도 베토벤의 비범한 근대성은 놀랍다. 베토벤의 후기 소나타와 후기 현악 4중주의 필사본을 보면, 소리와 시각적 차원 사이의 연관성을 발견할 수 있다. 심지어 인쇄된 악보에 나타나는 외형적 모습은 추상화와 긴밀한 연관 관계가 있다. 쇤베르크의 Five Pieces for Orchestra, op. 16 중 “Farben(Colours)”을 보면, 기보된 악보는 정확히 추상화처럼 보인다. 종종, 나의 작품에서 음악을 악보로 옮겨놓은 것이 시각적으로 만족스럽지 못할 때, 나는 무언가 잘못된 것을 느낀다.³⁸

대칭적인 운곽의 악구는 시각적인 측면과도 연결되지만 동시에 음향과도 밀접하게 관계되어 있어, 그가 다양한 음향을 표현해내는데도 주요한 역할을 했다. 그가 회문 구조를 사용한 예로는 바이올린 협주곡 *L'arbre des songes*(1983-1985)를 들 수 있으며 시작 부분에서 제시되는 바이올린의 솔로 주제 선율은 리듬과 음정이 완벽하게 역행되는 회문

³⁸ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 122-123.

구조를 보인다

악보 7. *L'arbre des songes* 마디 1-9



악보 8-1. *Métaboles* p.47

A musical score for a full orchestra, measures 1-9. The score is written for a large ensemble, including strings (I Div., II Div., VI., VII., VIII., IX., X.), woodwinds (Fl., Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Trombone), and percussion (Timpani, Snare, Cymbal, Triangle, Gong, etc.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first measure is marked 'p' (piano). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The word 'spiccato' is written above the first violin staff in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. The score is numbered 'H. 31794' at the bottom.

악보 8-2. Cello concerto “Tout un monde lointain” 4th mov. 마디 42-49



2. *Au gré des ondes* (1946)

뒤티외는 1940년대에 피아노 작품을 작곡하기 시작했다고 알려져 있다. 모음곡 <파도로부터>는 <양 우리>와 함께 남아있는 작품 중 가장 오래된 피아노 작품이다.³⁹ <파도로부터>의 구성곡들은 1944년부터 1945년까지 걸쳐 작곡되었으며, 모음곡으로는 1946년에 출판되었다. 이 곡은 뒤티외의 작곡 시기 중 전통을 탐구하던 초기 시기에 작곡된 작품으로, 뒤티외 초기 음악의 특징을 잘 나타내고 있다.

제목 *Au gré des ondes*는 영어로 ‘Along the Waves’라고 번역할 수 있으며 ‘물결치는 대로’ 또는 ‘파도로부터’라는 뜻을 갖고 있다. 프랑스어 ‘ondes’(wave)라는 단어는 파도라는 뜻과 함께 전파 방송, 즉 라디오

³⁹ 뒤티외는 1941년 이전에 작곡한 작품들을 대부분 파기했다.

라는 뜻도 갖고 있기 때문에 이 작품의 제목은 ‘라디오로부터’라고도 해석할 수 있으며, 중의적인 의미를 갖는다. 캐롤라인 포터(Caroline Potter)는 이 제목이 물결(sea wave)과 라디오 전파(radio wave)를 둘 다 의미할 수 있는 동음이의어 ‘ondes’를 이용한 언어유희라고 언급했다.⁴⁰ ‘ondes’라는 단어로 유추해볼 수 있듯이 이 곡은 라디오와 밀접한 관계를 갖고 있다. 앞서 언급한 바와 같이 뤼티외는 1938년부터 1947년까지 20년간 프랑스 국영 라디오에서 음악 감독으로 재직했다. 이 모음곡을 구성하고 있는 여섯 개의 곡들은 원래 뤼티외가 프랑스 국영 라디오에서 짧은 막간곡으로 사용할 곡을 작곡해달라는 위촉을 받고 작곡한 피아노 독주곡이었다. 여섯 개의 구성곡은 “자장가 전주곡”(Prelude en berceuse), “탭 댄스”(Claquettes), “즉흥곡”(Improvisation), “무궁동”(Mouvement perpetual), “바흐를 경외하며”(Hommage à Bach), “연습곡”(Etude)으로, 그는 여섯 곡을 각각 여섯 명의 친구들에게 헌정하였으며 이 악곡들은 이후에 한 권의 피아노 모음곡으로 엮여 출판됐다.⁴¹ “자장가 전주곡”은 작곡가이자 성악가인 클로드 파스칼(Claude Pascal, 1921-2017)에게, “탭 댄스”는 피아니스트이자 제네비에브 조이의 듀오 파트너였던 자클린 본노(Jacqueline Bonneau,

⁴⁰ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 8.

⁴¹ 무궁동(無窮動)은 페르페투오 양식, 모토 페르페투오(Moto Perpetuo), 페르페투움 모빌레(perpetuum mobile)라고도 한다. 기악곡의 한 양식으로 처음부터 끝까지 같은 길이와 같은 빠르기의 음표로 진행되는 것이 특징이다. ‘상동곡’이라고도 번역된다.(파폴러음악용어사전&클래식음악용어사전, 삼호뮤직, 2002.)

1917-2007)에게, “즉흥곡”은 작곡가이자 피아니스트인 피에르 상강(Pierre Sancan, 1916-2008)에게, “무궁동”은 피아니스트이자 작곡가인 레옹 카툰(Leon Kartun, 1895-1982)에게, “바흐를 경외하며”는 작곡가 클로드 아리우(Claude Arrieu, 1903-1990)에게, 마지막으로 “연습곡”은 피아니스트이자 자신의 아내인 제네비에브 조이(Genevieve Joy, 1919-2009)에게 헌정했다.

2-1. 형식

이 작품은 바로크 모음곡 형식과 같이 프렐류드로 시작하며 6개의 악곡으로 구성되어 있다. 또한 탭 댄스라는 뜻의 “Claquettes”가 제 2곡으로 수록되어 있는 것을 보아 춤곡으로 구성된 바로크 전통 모음곡 형식에 영향 받아 작곡되었다고 볼 수 있다. 뒤티외는 6개의 악곡의 악곡에 각각의 특징을 나타내는 제목을 붙였으며 2부분형식 또는 3부분형식으로 구성했다. 간결하고 명확하게 떨어지는 구조는 뒤티외 음악에 통일성과 균형감을 부여함과 동시에 그의 화성법을 돋보이게 한다. 악곡들을 형식에 따라 분류하면 다음과 같다.

표 2. *Au gré des ondes* 형식에 따른 악곡 분류

	악곡	유형	Coda의 유무
2부분형식	제 5곡	A – A' 통절 형식	X
3부분형식	제 1곡	Da capo	O
	제 2곡		X
	제 3곡	Da capo 주제와 변형	O
	제 4곡		O
	제 6곡	Rondo 형식	X

제 5곡을 제외한 악곡들은 모두 A-B-A 3부분형식으로 구성되어 있다. A부분과 B부분은 분명한 대조를 이루며 명확히 나뉘는데, 이것은 전통적인 특징 중 하나이다. 뤼티외는 A부분과 B부분을 분리시키기 위해 조성을 도구로 사용하는 새로운 시도를 했다. 그는 A부분을 조성에 기반한 부분으로, B부분은 무조적인 부분으로 작곡했으며 이러한 특징은 제 1곡, 제 2곡, 제 4곡에서 두드러지게 나타난다.

제 1곡 “자장가 전주곡”(Prelude en berceuse)은 1마디부터 36마디까지 A부분, 37마디부터 59마디까지 B부분으로 나뉜다. A부분을 살펴보면 F 음과 F# 음이 교대하며 모호한 음향이 형성되고 있지만 첫 마디의 왼손에서 D-F#-B (Bm) 분산화음이 나오며 B 단조 조성에 기반을 두고

있음을 알린다(악보 9-1). 17마디와 21마디 오른손에서는 처음 시작 부분에 사용했던 F \natural 음 대신 F \sharp 음을 사용하며 B 단조를 다시 한 번 확립한다(악보 9-2).

악보 9-1. “Prelude en berceuse” 마디 1-4



악보 9-2. “Prelude en berceuse” 마디 15-18



B부분은 37마디부터 시작되며 무조적인 특징을 갖고 있는 부분이지만 B 음을 중심으로 진행된다. 뒤티외는 무조적인 특징이 나타나는 부분이라도 중심음을 이용해 조성의 중심을 잡았다. 그는 음들의 위계를 중요시해 이후 작품에서도 조성체계의 방법으로 중심음 기법을 사용했다. 그는 자신의 조성체계로 중심음을 사용한 것에 대해 이렇게 언급한 바가 있다.

음렬주의에 관해, 나는 기본적인 원칙으로써 모든 형태의 위계적 체계가

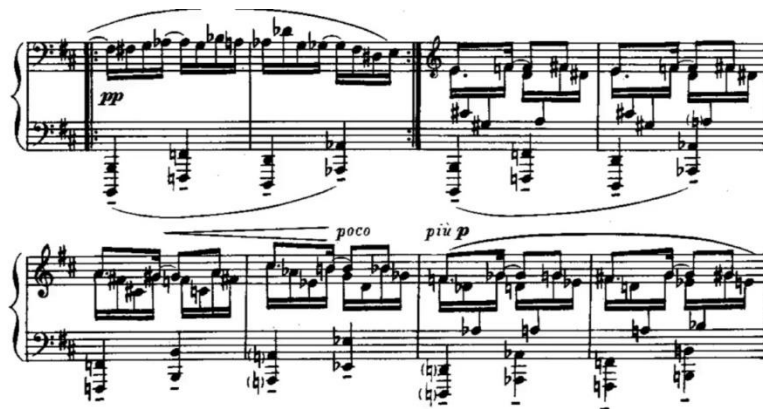
없어지는 것을 결코 받아들일 수 없다. 나는 작품에서 계급적 체계를 위한 장치로써, 중심음(pivot note), 지속저음(pedal point), 지속적인 소리(obsessional sound), 그리고 화음적 주제(chordal theme)을 사용한다. 이는 내가 음악 안의 위계적 질서를 받아들일 뿐만 아니라, 가장 자연스러운 방향으로 음악이 끌려가는 양극성(polarity)의 개념을 벗어날 수 없음을 의미한다.⁴²

B부분의 37마디 왼손에서는 3온음(tritone) 도약이 오스티나토로 진행되어 불안정한 느낌을 주는 동시에 오른손의 순차적인 반음계 진행과 완전히 대조적인 음향을 형성한다(악보10).⁴³ 3온음은 뮤티외가 즐겨 사용한 음정으로 후기 작품에서도 빈번히 쓰였으며 피아노 소나타의 1악장과 2악장에서 3화음 중심의 조성 구조를 혼란스럽게 만들기 위해 사용한 예를 찾아볼 수 있다(악보11-1, 11-2).

⁴² Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 96.

⁴³ 3온음(tritone)은 3개의 온음을 포함하는 음정, 즉 증4도를 뜻한다. 매우 불안정한 느낌을 주며 선율적으로 부르기 힘든 음정관계로 그레고리오 성가나 초기의 다성음악에서는 사용이 금지되었다. 16세기경부터는 표현상의 이유에서 의식적으로 사용되기 시작했다.(<https://en.wikipedia.org/wiki/Tritone>)

악보 10. “Prelude en berceuse” 마디 37-44



악보 11-1. Piano Sonata op. 1, 1st mov. 마디 64-67



악보 11-2. Piano Sonata op. 1, 2nd mov. 마디 42-51



제 2곡 “탭 댄스”(Claquettes)의 A부분(1마디-18마디)은 F 장조 구성에 기반하고 있으며 1마디 두 번째 박자에서 왼손의 화성(V7-I)으로 F

장조를 확립한다(악보12). 구성상으로는 완전 4도 반주를 가진 호모포니적 짜임새이며 토카타적 리듬이 특징적으로 나타난다. 오른손에서 끊임없이 계속되는 16분 음표 스타카토 음형의 반복과 아르페지오나 순차진행 하는 리듬 패턴이 바로크 시대 유행했던 토카타를 연상시킨다.

악보 12. “Claquettes” 마디 1-3

II - CLAQUETTES



B부분(19마디-36마디)의 23마디를 살펴보면 왼손은 A음을 중심으로 움직이고 오른손은 A♭음을 중심으로 움직인다. 이 부분에서 왼손의 A음과 반음관계에 있는 오른손의 B♭음과 A♭음이 서로 부딪히며 불협화음을 만든다. 양손의 성부가 반음 관계에 있는 음을 중심으로 진행되며 반음계적 음향을 형성함과 동시에 복조성적 특징을 나타내고 있다(악보13-1). 이 악곡에서 일시적으로 나타난 복조성은 뒤티외가 스트라빈스키와 바르톡의 영향을 받아 자신의 작품에 적용할 가능성을 실험한 것으로, 제 4곡 “무궁동” (Mouvement perpétuel)의 27마디에서도

시도된다(악보13-2).⁴⁴ 그의 복조성에 대한 실험은 피아노 소나타의 1악장에서 보다 적극적인 시도로 나타난다(악보14). 악보 14에서 왼손은 C# 단조, 오른손은 D# 장조로 진행되어 복조성적 특징을 가지며 C# 음과 D# 음의 장2도 음정이 부딪힌다. 이것은 “탐 댄스”의 23마디에서 A음과 A \flat 음이 충돌한 것과 비슷한 형태로 부딪히는 음들에 의해 화성관계와 조성이 모호해진다.

악보 13-1. “Claquettes” 마디 23-26

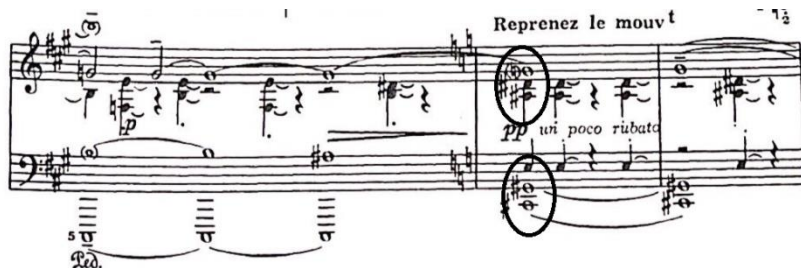


악보 13-2. “Mouvement perpetuel” 마디 24-29



⁴⁴ 우수연, Henri Dutilleux의 피아노 작품 연구, 영남대학교 대학원 박사학위 논문, 2016, p. 101

악보 13-3. Piano Sonata op. 1, 1st mov. 마디 111-113



제 4곡 “무궁동” (Mouvement perpetual)은 G장조 스케일 내에서 순차 하행하는 오른손 선율동기로 시작되며 왼손 베이스에서 G장조의 I도 화음(G-D)이 지속음(pedal point)으로 A부분(1마디-45마디) 전체에 계속 울려 A부분이 G장조에 기반하고 있음을 알린다(악보14). A부분은 협화적인 화음들로 구성되어 있으며 B부분(46마디-79마디)에서는 임시표와 불협화음이 연속해서 등장해 대조를 이룬다. B부분이 시작되는 46마디를 살펴보면 A부분 시작에 제시되었던 G 장조 스케일 하행 동기가 두 옥타브 높은 음역에서 반복되는 것을 발견할 수 있다. 이로 인해 음향적으로도 두 부분이 구분된다.

악보 14. “Mouvement perpetual” 마디 1-5



제 3곡 “즉흥곡” (Improvisation)에서는 전통적인 작곡 기법 중 하나인 주제의 변형과 발전이 사용됐다. 제 3곡의 A부분은 1마디부터 32마디까지로 제 1주제와 제 2주제가 제시되는 부분이다. 1마디부터 17마디까지는 제 1주제가 제시되며(악보15-1), 17마디부터 32마디까지는 제 2주제가 제시된다(악보15-2). 제 1주제는 F \sharp 음을 이용해 D도리안 선법 안에서 순차적으로 진행한다.⁴⁵ 33마디부터 시작되는 B부분은 두 주제선율의 변형 및 발전으로 구성되어 있다. 33마디에는 처음 제시됐던 1주제가 한 옥타브 높은 음역으로 변형되어 나타난다. 이어서 41마디부터는 제 2주제의 변형이 나타나는데, 제 1주제의 변형과 마찬가지로 한 옥타브 높은 음역으로 변형되었으며 43마디부터 8음음계(octatonic scale) 안에서 순차적으로 하행하며 발전된 형태를 보인다(악보15-3).⁴⁶

⁴⁵ D도리안 선법은 7가지 선법 중 두 번째 선법으로, D-E-F-G-A-B-C로 구성된다. 2-3도와 6-7도가 반음관계이며, D 단조 음계와 비교했을 때 여섯 번째 음(B \flat)과 일곱 번째 음(C \sharp)이 다르다. 도리안 선법은 자연단음계와 매우 유사하며 장 6음음을 가지는 자연단음계에 상응한다. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Mode_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mode_(music)))

⁴⁶ 8음음계(octatonic scale)은 온음과 반음이 번갈아 나오는 음계이다.

악보 15-1. “Improvisation” 마디 1-12



악보 15-2. “Improvisation” 마디 13-24



악보 15-3. “Improvisation” 마디 31-48

제 1주제 변형

제 2주제 변형

8음계

제 6곡 “연습곡” (Etude)은 론도형식의 특징을 갖는 3부분형식이다. A-B-A'-C-A' 다섯 부분으로 구분되며 처음 A부분(1마디-16마디)의 주제는 보조음(neighboring tone)을 포함하는 음형의 C장조 모노포니 선율이 16분음표 리듬으로 나타난다. A부분의 주제 A는(악보16-1) A'(32마디-46마디)에 다시 등장할 때 반음계적 불협화음 반주가 추가되며(악보16-2), A''(76마디-91마디)에서 양손이 같은 리듬을 연주하는 폴리포니적인 짜임새로 변형되어 등장한다(악보16-3).

악보 16-1. “Etude” 마디 1-4



악보 16-2. “Etude” 마디 33-36



악보 16-3. “Etude” 마디 76-79



제 5곡 “바흐를 경외하며” (Hommage à Bach)는 6개의 악곡 중 유일하게 2부분형식으로 작곡되었다. 이 작품은 두 성부로 진행되는 인벤션 형식을 갖고 있으며, 바흐의 “프렐류드와 푸가 제 1번”(Prelude and Fugue No. 1 in C Major)의 프렐류를 모델로 삼아 작곡한 곡으로 알려져 있다.⁴⁷ 바흐의 프렐류드 1번에서 16분음표 리듬의 분산화음이

⁴⁷ Potter, Henri Dutilleux: *His Life and Works*, p. 47.

악곡의 처음부터 끝까지 반복되는 것과 같이 “바흐를 경외하며”에서는 왼손의 셋잇단음표 리듬이 악곡 전체에 일관되게 나타난다. 또한 뒤티외는 이 곡의 조성을 바흐가 *Chromatic Fantasia and Fugue*, *Chaconne*, *Violin Partita No. 2*, *Tocatta and Fugue*, *Art of the Fugue* 등 유명한 작품에서 즐겨 사용한 D 단조로 선택하였다.⁴⁸

악보 17-1. J.S. Bach – “Prelude and Fugue No. 1” 중 Prelude, 마디1-5



⁴⁸ 우수연, Henri Dutilleux의 피아노 작품 연구, 영남대학교 대학원 박사학위 논문, 2016, p. 44.

악보 17-2. “Hommage à Bach”, 마디1-6



이 악곡은 A-A' 부분으로 구성된 2부분형식으로 구성되었으며 A부분은 1마디부터 17마디까지, A'부분은 18마디부터 52마디까지로 볼 수 있다. A'부분에서는 조성이 A 단조로 바뀌며 A부분의 멜로디가 완전 4도 밑에서 반복되다 23마디부터 변형이 일어난다. 이 곡은 여섯 개의 곡 중 가장 전통적인 양식에 기반하고 있는 곡이기 때문에 명확한 D 단조 조성을 나타내고 있으며, 전조나 불협화음 등의 사용도 거의 나타나지 않지만 A'부분에서는 43마디의 감7화음을 1도 화음으로 해결하지 않고 6도 화음으로 거짓해결 하는 등, A부분보다 비교적 낭만적인 화성진행을 사용했다(악보18). 또한 2:3리듬을 사용해 규칙적인 리듬감을 흐렸다. 26마디-27마디와 37마디-38마디에서는 2:3리듬의 동형진행을 통해 리듬의 긴장감을 증폭시켰다(악보19-1,19-2). 뒤티외는 리듬이 일정하게 반복되는 바흐의 프렐류드를 닮은 양식에 간결하면서도 아름다운 선율을 추가해 자신만의 스타일을 담아냈다.

악보 18. “Hommage à Bach” 마디 43-45



악보 19-1. “Hommage à Bach” 마디 25-27



악보 19-2. “Hommage à Bach” 마디 37-39



2-2. 화성

이 모음곡은 기본적으로 조성에 기반을 두고 있지만 뒤티외는 조성적인 틀 안에 무조적인 요소를 가미했다. 그의 이러한 시도는 조성적이면서도 무조적인 특징을 동시에 갖고 있는 모순적인 화성으로 나타난다. 우선, 그는 조성적 탈피의 시도 중 하나의 방법으로 반음을 이용했다. 제

1곡 “자장가 전주곡” (Prelude en berceuse)의 시작부분에서 뒤틀리는 오른손 주선율에 F# 음이 아닌 F \flat 을 사용해 조성을 흐렸으며 왼손에서는 F# 음과 F \flat 음을 교대로 사용했다(악보20-1). 이것은 뒤틀리가 이후의 작품에서도 즐겨 사용한 반음 교대 방법으로 피아노 소나타에서도 여러 번 반복해 등장한다(악보20-2). 뒤틀리 19마디에서는 B 단조 조성에서 3음을 반음 올린 D#음으로 사용해 단조와 장조 사이의 혼란을 야기한다. 28마디와 30마디에서는 오른손에서 B 단조의 음계와 아르페지오가, 왼손에서 B \flat 단조의 아르페지오가 등장하며 교대된다. 뒤틀리는 반음 교대 방법을 확대시켜 반음 관계에 있는 화성도 교대로 사용했다(악보21).

악보 20-1. “Prelude en berceuse” 마디 1-9



악보 20-2. Piano Sonata op. 1, 1st mov. 마디 1-3



악보 21. “Prelude en berceuse” 마디 25-32



제 3곡 “즉흥곡” (Improvisation)은 D 장조의 조표를 갖고 있지만 계속해서 등장하는 F \natural 음과 반음계적 진행으로 조성이 앞의 곡들에 비해 더욱 모호해진다. 한층 강화된 조성의 모호함은 단순하고 명확한 리듬과 대비를 이룬다. 이 곡은 D 장조의 조표를 갖고 있지만 곡의 시작부분에서부터 F \sharp 음과 F \natural 음, C \sharp 음과 C \natural 음이 교대로 사용되며 동시에 오른손의 F \sharp 음과 왼손의 F \natural 음이 부딪혀 반음계적 음향을 형성한다. 주선율을 연주하는 최상성부에서는 곡의 중반부까지 F \sharp 음이 나타나지 않고 F \natural 음이 반복해서 등장하며 D 장조의 조성을 흐린다. 6마디와 7마디에서는 강박인 첫 박에 F \natural 음을 사용해 조성의 모호함을 한층 강화했다.

악보 22. “Improvisation” 마디 1-6



뒤티외는 전통적인 조성의 탈피를 위해 종지 부분에 약간의 변형을 가미해 종지감을 약화시켰다. 그가 이 곡에서 종지감을 약화시키기 위해 종지 직전에 비화성화음을 사용하는 방법, 종지화음에 다른 화음을 추가하는 방법, 종지 화음의 3음을 변화시키는 방법을 사용했다. 제 1곡은 B 단조의 I도 화음인 B-F#-D음으로 끝나는데, 종지 직전에 IV도나 V도 화음을 사용하는 전통적인 방식이 아닌 G#-B-D-F#으로 구성된 반감 7화음을 사용했다(악보23-1). 제 2곡에서는 V7도(C7)-I도(F)로 진행되는 완전 종지의 틀에서 V7 화음 위에 D 음과 F# 음으로 구성된 장3화음을 추가했다. 비슷한 방법으로 제 4곡에서는 마지막 종지화음인 G 장조 화음에 6음인 E 음을 추가했으며, 제 6곡에서는 C 장조 종지 화음에 A 음과 F# 음으로 구성된 장6화음을 추가했다(악보23-2). 제 3 곡에서는 종지 직전에 3음인 F# 음을 F \flat 음으로 대신 사용해 마지막까지 D 장조의 조성을 뚜렷하게 나타내지 않음과 동시에 장조와 단조 사이에 혼돈을 주며 종지했다(악보23-3).

악보 23-1. “Prelude en berceuse”



악보 23-2. “Claquettes”, “Mouvement perpetuel”, “Etude”



악보 23-3. “Improvisation”



뒤티외는 조성에서의 탈피와 함께 악구의 길이와 화성을 연결시키는 시도를 했다. 제 6곡 “연습곡” (Etude) 시작부분의 첫 번째 동기를 살펴보면 C 장조 음계 안에서 순차 진행하는 화성적인 부분이 4마디씩 규칙적인 길이로 묶이는 것을 볼 수 있다(악보24-1). 뒤이어 17마디부터 등장하는 두 번째 동기는 많은 임시표가 사용되며 원 조성인 C 장조에서 거리가 먼 F# 장화음과 B♭ 11화음 등이 등장한다. 이

부분에서는 악구의 길이가 4마디와 5마디로 묶이는 9마디의 불규칙적인 단위로 바뀐다(악보24-2). 이어서 32마디부터 42마디까지를 살펴보면 비교적 화성적으로 진행되는 부분들은 두 마디 단위씩 묶이고 점점 불협화적으로 변화하는 36마디 부분은 세 마디 단위의 불규칙적인 악구 길이로 바뀌는 것을 발견할 수 있다.

악보 24-1. “Etude” 마디 1-8



악보 24-2. “Etude” 마디 21-28

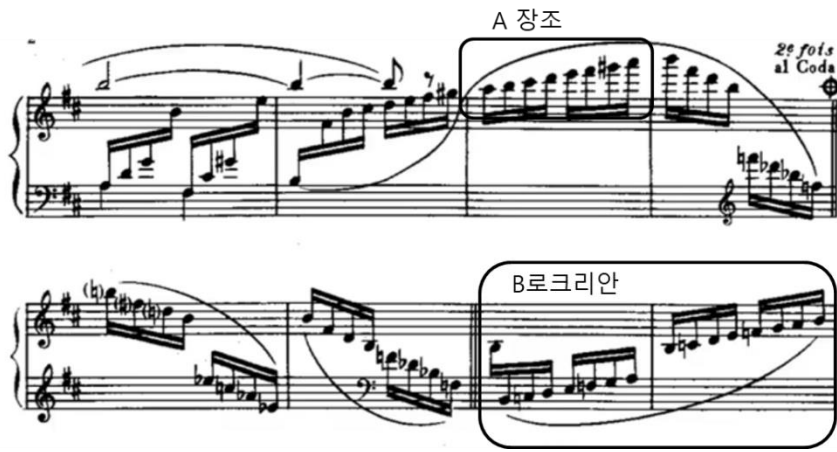


2-3. 음향

뒤티외는 새로운 음향을 만들어내는 것에 큰 관심을 보였으며 음향에 관한 다양한 실험을 지속적으로 시도하였다. 이 곡에서는 다양한 음계를 이용한 음향, 소리의 울림을 이용한 실험, 음역을 통한 새로운 음향의 시도가 나타난다. 우선, 뒤티외는 다양한 선법과 이국적인 음계를 사용했는데, 이를 장음계 또는 단음계와 함께 사용해 소리가 섞이게 함으로써 색다른 음향을 만들어냈다. 제 1곡의 시작부분에서 뒤티외가 반음을 교대로 사용했던 부분은 F# 음과 F \flat 음을 이용해 B 장조음계와 B로크리안 선법을 넘나들었다.⁴⁹ 이러한 반음교대 기법은 조성을 모호하게 하는 효과뿐 아니라 B 장조 음계와 B로크리안 선법을 섞이게 해 신비로운 음향을 만들어낸다. B로크리안 선법의 또 다른 사용은 31마디에서도 찾아볼 수 있다. 26마디부터 32마디까지는 A부분과 B부분을 연결 짓는 연결구이다. 26마디에서 A 장조 음계로 시작된 연결구는 27마디부터 30마디까지 B 단조 아르페지오, A \flat 장조 아르페지오, B \flat 단조 아르페지오의 교대를 거쳐 31마디의 B로크리안 선법으로 이어진다.

⁴⁹ B로크리안 선법은 7개의 선법 중 7번째 선법으로, B-C-D-E-F-G-A로 구성된다. 1-2도와 4-5도가 반음관계이며 B 단조 음계와 비교했을 때, 두 번째 음(C#)과 다섯 번째 음(F#)이 다르다. 이 선법은 감5음을 갖는 것이 특징적이다. 감5음은 으뜸3화음을 감3화음으로 만들며, 으뜸7화음은 반감화음이 된다. 로크리안 선법은 라흐마니노프, 힌데미트, 드뷔시의 음악에서도 자주 사용되었다. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Mode_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mode_(music)))

악보 25. “Prelude en berceuse” 마디 25-32



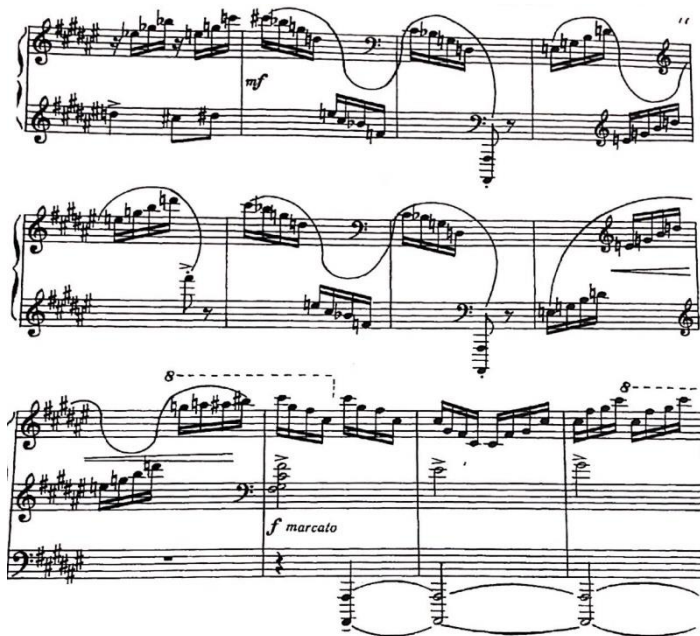
54마디부터 57마디까지는 아라베스크 음형⁵⁰이 나타난다. 뤼티외는 아라베스크 음형을 사용해 B 부분의 마지막을 화려하게 마무리 지으며 이국적인 분위기를 자아냈다. 뤼티외는 아라베스크 음형을 즐겨 사용했으며 이것은 드뷔시의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 그가 아라베스크 음형을 사용한 다른 예로는 피아노 소나타의 3악장에서 찾아볼 수 있다.

⁵⁰ 아라베스크는 아라비아적 문양과 건축양식에서 비롯된 것으로 화려한 장식과 오르고 내리는 음형을 가지는 것이 특징이다. (E. 로버트 슈미츠, 「드뷔시 피아노 작품과 연주해석」, 음악춘추사, 1984.

악보 26-1. “Prelude en berceuse” 마디 53-59



악보 26-2. Piano Sonata op. 1, 3rd mov. 마디 88-99



제 3곡 “즉흥곡” (Improvisation)에서는 D도리안 선법이 사용됐다. 제 3곡은 D 장조의 조표를 갖고 있지만 왼손 반주와 오른손 주선율에서 F#음을 사용해 D도리안 선법을 나타냈다. D도리안 선법이 사용된 두 바깥

성부는 D 장조 음계가 사용된 중간성부와 동시에 연주된다. 세 성부에서 두 음계의 소리가 혼합되어 이로 인해 다채로운 음향이 형성되는 것을 발견할 수 있다.

악보 27. “Improvisation” 마디 1-12



제 6곡 “연습곡” (Etude)에서는 온음음계(whole-tone scale)가 나타나는데, 30마디-31마디에서 나타나는 온음음계는 이국적인 색채와 드뷔시적인 음향을 형성하는 동시에 C 장조의 5음인 G음과 근음인 C음을 연결하고 B 부분과 A' 부분을 연결하는 기능을 한다.⁵¹

⁵¹ 온음음계(whole-tone scale)는 한 옥타브를 6개의 온음으로 등분한 음계이다. 반음계를 하나씩 걸러서 만들며 그 구성 방법은 두 가지뿐이다. 온음만으로 이루어져 있으며 6온음음계라고도 한다. (파퐁레음악용어사전&클래식음악용어사전, 삼호뮤직, 2002.)

악보 28. “Etude” 마디 30-31



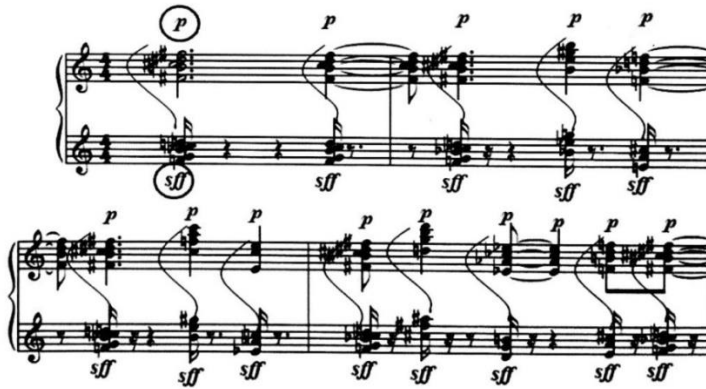
울림을 이용한 음향적 실험은 제 6곡의 마지막 부분에서 나타난다. 87마디와 89마디에서 왼손은 완전 5도 화음으로 병진행하고 오른손은 8분음표와 16분음표 리듬으로 진행하며 동형진행 형태가 나타난다. 왼손의 완전 5도 화음은 3음이 없는 형태이며 생략된 3음은 오른손의 마지막 박자에서 연주된다. 뒤티외는 왼손의 스타카토로 연주된 5도 화음이 남긴 울림이 오른손에서 뒤이어 등장하는 3음의 소리와 어우러져 장 3화음의 울림을 형성하도록 했다(악보29). 또한 이 부분에서 나타나는 5도 화음의 병진행은 드뷔시적 음향을 자아내기도 한다. 뒤티외는 울림과 공명에 의해 형성되는 음향에 지속적이고 큰 관심을 보였으며 음향에 대한 그의 관심은 피아노 소나타의 1악장에서 공명효과를 일으키는 기법으로 확대되어 나타난다(악보3, 14쪽). 그는 후기 피아노 작품 <공명>(Résonances, 1965)에서 본격적으로 공명에 대해 탐구했으며, 1970년 <공명의 기법>(Figures de resonances)에서도 공명을 주제로 작곡했다. “공명”의 시작부분에서는 같은 음이나 화음을 반복해 울림을 증폭시키고 대조적인 음악요소를 동시에 두는 방식을 이용해 공명의

현상을 표현했으며(악보30-1), “공명의 기법”의 제 1곡, 8마디에서는 가장 낮은 음역의 B \flat 음과 가장 높은 음역의 B \flat 음을 동시에 연주함으로써 울림과 하모닉스를 통한 공명을 표현했다(악보30-2).

악보 29. “Etude” 마디 87-89



악보 30-1. Resonances 마디 1-4



악보 30-2. *Figures de résonances* 제 1곡, 마디 8

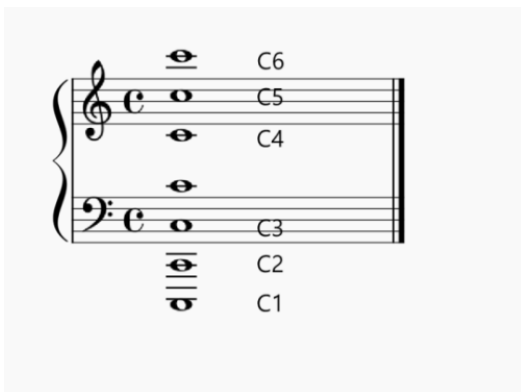
The musical score for 'Figures de résonances' No. 1, measure 8, is presented in two systems. The top system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff is marked 'g alta' and contains a series of chords. The bass staff is marked with dynamics: *ff pp*, *mf pp*, *mp pp*, and *p pp*. The bottom system also consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff is marked 'g alta' and contains a series of chords. The bass staff is marked with dynamics: *g bas*, *f pp*, *mp pp*, and *p pp*. Both systems include performance instructions: 'perdendosi...', 'etc...', and 'Ad libitum (non mesuré)'.

뒤티외는 피아노의 울림을 다양하게 표현하기 위한 방법으로 음역을 사용했다. 우선 제 2곡 “탭 댄스”(Clquettes)를 살펴보면, 처음부분은 중간 음역대에서 시작되며 양손의 거리는 가깝다. 8마디까지 가깝게 유지되던 양손의 거리는 9마디에서 오른손이 고음역대로 이동하며 갑작스럽게 멀어진다. 이로 인해 두 부분은 음향과 음색적인 면에서 차이를 가지며 뚜렷하게 구분된다.

악보 31. “Claquettes” 마디 1-11

The image shows a musical score for a piece titled "Claquettes" (measures 1-11). The score is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a piano (p) dynamic. The first system shows the beginning of the piece. The second system shows a change in the right hand's interval, indicated by a downward arrow and the text "양손 거리의 변화".

제 4곡 “무궁동” (Mouvement perpetual)의 A부분을 살펴보면 왼손은 같은 음역에서 베이스를 반복하는 반면, 오른손에서는 동기에 따라 다른 음역을 사용한 것을 발견할 수 있다. A부분에서는 세 가지의 동기가 등장한다. 1마디부터 8마디까지 등장하는 G 장조 음계로 구성된 첫 번째 동기는 C4-C5 음역을 사용했으며(악보32-1), 17마디부터 21마디까지 등장하는 두 번째 동기는 오른손이 C6 이상의 높은 음역에서 시작해 중간음역 C4-C5을 넘나든다(악보32-2). 마지막으로 27마디부터 등장하는 연속하는 화음들로 구성된 세 번째 동기는 C4 음 주변에서 연주된다(악보32-3). 이렇게 세 가지 동기에 각각 다른 음역대를 사용함으로써 동기들이 음향적으로 구분되고 있음을 알 수 있다.



<피아노 음역 기준>

악보 32-1. “Mouvement Perpetuel”, 마디 1-4



악보 32-2. “Mouvement Perpetuel” 마디 18-23



악보 32-3. “Mouvement Perpetuel”, 마디 30-35



제 4곡에서 뒤티외는 A부분과 B부분의 음역을 변화시켜 곡의 구성을 구분 지었다. B부분의 46마디부터 50마디까지는 A부분의 동기를 두 옥타브 높은 음역에서 반복한다. 또한 B 부분에서는 오른손은 높은 음역을, 왼손은 낮은 음역을 사용해 양 손의 거리를 넓혔다. 양손의 폭넓은 음역을 사용해 A부분과 구분되는 음향을 만들어냈으며 A부분과 B부분에서 각각 다른 음역대를 사용해 음향적으로 두 부분을 구분 지었다.

이외에 이 곡에서 나타나는 특징적인 음향은 제 1곡에서 찾아볼 수 있다. 제 1곡의 시작 부분은 뚜렷하게 오른손의 주선율과 왼손의 반주로 구분되는 짜임새를 갖고 있다. 뒤티외는 이 부분에는 매우 동등하게 (tré egal)라는 지시어를 사용했는데, 이 단어는 모든 성부에게 대등한 중요성을 부여하라는 의미를 갖고 있다. 일반적으로 반주보다 주선율에 중요성을 더해 연주하는 방식과 달리 뒤티외는 지시어를 사용해 두 성부를 동등하게 연주하게끔 지시함으로써 이 부분에 폴리포니적 성격을 부여했다. 폴리포니적으로 연주되는 호모포니적 구조를 가진 부분은 새로운 음향을 만들어냈다.

17마디에서는 시작 부분의 주제 선율이 다시 한 번 반복되는데, 2개의 성부로 제시됐던 주제가 4성부의 대위법적 짜임새로 변화되어 반복된다. 이 부분에서 뒤티외는 성부마다 다른 리듬을 부여했다. 최상성부는 8분 음표 리듬으로, 중간 성부는 16분음표 리듬으로, 낮은 성부들은 4분 음표

리듬의 옥타브로 느리게 진행하며 각각의 성부를 음향적으로 명확하게 분리되도록 했다(악보33-1). 이러한 작곡 기법은 제 2곡의 27마디와 제 3곡 전체에서도 나타나며(악보33-2) 피아노 소나타의 1악장에서도 비슷한 형태를 찾아볼 수 있다(악보33-3).

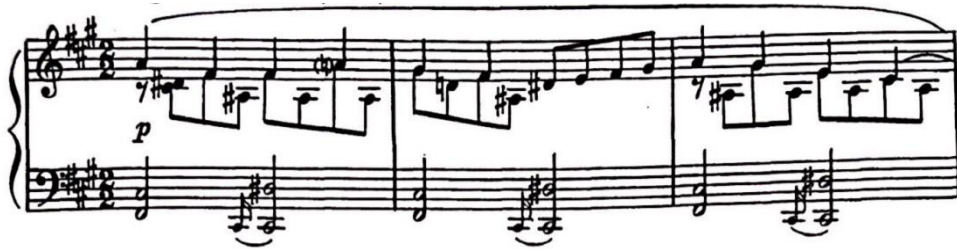
악보 33-1. “Prelude en berceuse” 마디 15-24



악보 33-2. “Claquettes” 마디 27-30



악보 33-3. Piano Sonata op. 1, 1st mov. 마디 1-3.



III. 결론

본 논문에서는 뒤틀기의 생애와 그의 음악적 경향을 신고전주의, 성장적 발전기법, 공명, 회화와의 연관성으로 특징지어 정리한 후 <파도로부터>의 분석을 통해 작품에서 나타나는 특징과 그의 음악적 시도들을 고찰했다. 형식, 화성, 음향의 세 가지 관점으로 작품을 분석해, 작품에서 나타나는 뒤틀기의 음악적 관심과 이후 작곡 기법들의 예견을 살펴봤다. <파도로부터>에서는 조성으로부터 탈피하려는 시도와 음향에 대한 그의 관심이 드러나있으며, 본 연구를 통해 얻은 곡의 특징을 몇 가지로 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 악곡들은 분명하게 나뉘는 두 부분으로 구성되어 있으며 뒤틀기는 두 부분을 분리하는 도구로 조성을 사용해 조성적인 부분과 무조적인 부분으로 나누었다. 무조적인 특징이 나타나는 부분에서는 삼온음과 복조성이 일시적으로 사용되었으며 이것은 이후 작품에서

확대되어 나타난다.

둘째, 반음을 이용한 전통적 화성으로부터의 탈피가 시도됐다. 3화음의 3음을 반음 변화시켜 장조와 단조의 사이 혼란을 야기했으며 반음을 교대로 사용해 모호한 화성을 나타냈다. 종지감을 약화시켜 조성을 흐렸으며 화성과 악구의 길이를 연결시킨 시도도 나타난다.

셋째, 두 개의 음계를 동시에 사용해 부딪히는 음들을 이용한 새로운 음향을 만들어냈으며 피아노 울림을 이용한 음향적 실험이 시도됐다. 동기에 따라 다른 음역을 사용하는 등, 음역을 사용한 음향적 효과가 나타나며 성부마다 다른 리듬을 부여함으로써 음향적으로 분리했다.

이 작품에서 나타나는 특징들은 그의 작곡 어법에서 가장 기본적인 요소가 되며, 지속적으로 탐구되어 이후 작품에서 확대된 형태로 나타난다. 그는 작곡기법의 지속적인 실험과 연구를 통해 이후 시기로 갈수록 체계적이고 치밀하게 자신의 작품을 발전시켰으며, 초기 작품에서 나타난 기본적인 요소들에 새롭게 고안해낸 자신만의 현대적 어법을 융합시켜 독자적인 음악양식을 이뤄냈다.

참고문헌

1) 단행본

Dutilleux, Henri. *Henri Dutilleux's Music : Mystery and Memory (Conversations with Claude Glaymann)*. Roger Nichols trans. Ashgate, 2003.

E. 로버트 슈미츠. 「드뷔시 피아노 작품과 연주해석」. 음악춘추사, 1984.

F.E.Kirby. *Music For Piano : A Short History* 피아노 음악사 20세기 말까지. 김혜선 옮김. 도서출판 다리, 2011.

Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. and Burkholder, J. Peter. *A History of Western Music*. 『그라우트의 서양음악사 하』 제 7판. 민은기 외 5명 (역). 서울: 이앤비플러스, 2009.

Mark Morris. *A Guide to 20th-Century Composers*, London: Methuen, 1996.

Potter, Caroline. *Henri Dutilleux : His Life and Works*. Ashgate, 1997.

홍정수/오희숙, 음악미학 (서울대학교 서양음악연구소 음악학 총서 02), 음악세계, 1999.

2) 국내 논문

강지혜, “앙리 뒤띠유의 <피아노를 위한 세 개의 프렐류드> 분석”
성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2014.

김다슬, “신고전주의적 관점으로 본 Henri Dutilleux의 <Sonata pour piano> 분석연구” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 2015.

김순담, “Henri Dutilleux의 Sonata pour piano op. 1과 Preludes에 관한 연구” 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2005.

김은주, 건반악기 모음곡의 변천과정 고찰 = An Investigation into the Transitional Process of Keyboard Suites , 대진대학교 대학원 석사학위 논문, 2011.

김현주, (The) solo piano works of Henri Dutilleux : analysis of the piano sonata, op. 1, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 2016.

박은경, “Henri Dutilleux의 음악에 있어서 Proust의 기억개념 (concept of memory)에 의거한 주제작법 연구” 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2008.

송효정, “앙리 뒤띠유(Henri Dutilleux)의 피아노 소나타 분석 연구” 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2004.

안용경, “Henri Dutilleux의 『Sonata pour Piano』 연구 = (An) Analytical study on 『Sonate pour Piano』 by Henri Dutilleux” 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2005.

우수연, Henri Dutilleux의 피아노 작품 연구 : <Piano Sonata Op. 1>에 나타난 전통과 현대적 요소를 중심으로, 영남대학교 대학원 박사학위 논문, 2016.

3) 해외 논문

Chae Sang-Hee. “Henri Dutilleux’s Piano Sonata”, Unpublished D. M. A. dissertation, Michigan State University. 2002.

Rosemarie Suniga. “The Solo Piano Works of Henri Dutilleux: A stylistic Analysis” Unpublished D. M. A. dissertation, University of South Carolina. 2011.

Sean Benjamin Shepherd. “Tradition and Invention In The Music of Henri Dutilleux” D. M. A. dissertation, Cornell University. 2014.

4) 학술지 논문

김순담. 앙리 뒤띠유의 프렐류드 연구 = A Study on Henri Dutilleux’s Preludes, 피아노음악연구(Journal Of Piano Music), 한국피아노학회(The Piano Society of Korea), 2008.

차호성. 20 세기 초 피아노모음곡의 수용 = Acceptance of Piano Suites in the Early 20th Century. 한양대학교 음악연구소(THE MUSIC RESEARCH CENTER HANYANG UNIVERSITY) , 2013.

5) 웹사이트

Grove dictionary : <https://www.oxfordmusiconline.com/>

-Caroline Potter. Dutilleux, Henri, Publication History, 2001

-David Fuller. Suite, 2001

A guide to Henri Dutilleux's music, Tom Service, 2013.

Henri Dutilleux, Modernist Composer, Dies at 97, By Paul Griffiths, 2013.

Henri Dutilleux obituary, Roger Nichols, 2013.

Abstract

Analytical Study on 『Au gré des ondes』 by Henri Dutilleux

Bora Lee

Major in Piano, Department of Music

The Graduate School

Seoul National University

Henri Dutilleux(1916-2013), a prominent French composer in the 20th century, built his own independent style in deviating from the twelve-tone music and total serialism that were mainstreams at that time. Following the early music style, he developed his own style gradually and clearly. Dutilleux's career as a composer begins after winning the Prix de Rome in 1938 and is divided into early, middle, and late periods by stylistic changes. His early period represents neoclassicism and a following of earlier forms. During the middle period, idiosyncrasy styles appeared such as progressive growth. Late period works established an independent music style and visual characteristics were revealed.

Through the analysis of Dutilleux's early piano work <suite Au gré des ondes>, this thesis'goal is finding out components that will be presented in late works by studying his musical attempts and features in the music. During his early period, he was a music director for French national radio. Au gré des ondes is composed as a radio interlude and consists of six pieces, "Prelude en berceuse", "Claquettes"(Tap dance), "Improvisation", "Mouvement perpétuel", "Hommage à Bach" and "Etude". In the thesis, this music is analyzed by three perspectives, form, harmony, and sound.

First, six pieces are composed with binary form and ternary form divided into two parts. One is based on the tonality, and the other one has atonality features. In atonality section, tritone, chromatic progression, and dissonance were used and it presents modern harmony. Secondly, the harmony is based on the tonality of the music, but represents various modalities by adding atonality elements, such as blurring characters between major and minor, using chromatic harmony and showing bitonality. The cadences are also weakened by adding other notes on the

authentic cadence and modifying the third of cadence chord. Last, this work shows Dutilleux's attention to sonority. He created new sound by combining various modes and exotic scales with major and minor scales and made acoustic effects by using ranges.

<Au gré des ondes> represents features of neoclassical music, clear form, regular phrases and simple rhythms. Also, Dutilleux made attempts in terms of form, harmony, and acoustic. The attempts mean his musical interest and become basic elements in his compositional method. Later, he achieves his own musical expression, merging these components with new compositional experiments.

.....

keywords: Henri Dutilleux, Au gré des ondes, Suite, neoclassic, sonority

Student Number : 2018-24447